Otto Schneid,
Papers

The Maiden in the Cave (or Da Vinci)

61:56

56

5/12

ד"ר נפתלי שני"ג

"העלמה במערה" מאת [illegible]

(לחקר ליאונרדו דא וינצ'י)

בציורים המעטים, המהווים היום, מלבד כתבי-יד ורישומי-יד, את עזבונו הבטוח של ליאונרדו דא וינצ'י, חדים לנו חידות לא מעטות. ביחוד עוררה יצירה אחת ויכוח רב בין מיטב החוקרים. אמנם נפסק הויכוח הזה יותר משלושים שנה, ומסמכים ונימוקים חדשים לא הובאו עוד. אבל השאלה האובייקטיבית עדיין עומדת ובוערת עוד מאחר שלא יושבה הסופי.

(Madonna delle roccie)

הנידון הוא ציור רב גונן, קומפוזיציה עשירה ומונומנטלית, "העלמה במערה", הנוצרה בתקופת מילאנו הראשונה, בין 1482 ובין 1499, איננה מוטלת בספק,

רוב המומחים חלקו את התמונה שבלובר למעשה ידי ליאונרדו, ואת הנוסחה בלונדון — לעבודת תלמיד ומעתיק, ואילו מיעוטם חייב בשוה את התמונה הלונדונית. דיון הדוגמאטי כדי לקצר, אזכיר מראש את השתייכותי למיעוט. להלן אזכיר כמה זעות והוכחות הידועות מהספרות הקודמת, ואוסיף עליהן נימוקים חדשים, המיוסדים על טעמים טכניים, קומפוזיציוניים-אסתטיים ופסיכולוגיים.

התמונה לפני התמונה היא בצורה הגבוהה, המעוגלת למעלה. גם עיקרי המחלה הם משותפים. הסביבה היא סלעית, וסלעים מעין אבני-נטף סוגרים את הרקע גם למעלה. בקצה הרקע נפתחת המערה ונוף בהיר מושך את עינינו לצוקי סלע רחוקים, הבולטים מעל נהר. ידיעתי את הנוף האיטלקי למראותיו השונים איננה מוסמכת למדי, אבל מסופקני, אם יימצא בתוך איטליה אותו מראה נוף. לו ידענו יותר על מסעי ליאונרדו בארצות אחרות, היינו מוצאים בוודאות גם את המוצא הטבעי לנוף המצויר הזה. אולי ראה האמן מראות כאלה בדלמאציה ודמיונו נתן להם את עיצובם האישי. צוקי סלעים כשהם לעצמם מרבים להימצא גם במולדתו, ועל השפעות מאוגות שהשפיעו עליו, מעידים רישומי-יד נפלאים וגם ציורים כה מהוללים כגון הירונימוס בתשובה (מוזיאון הוותיקן, סביב 1482), מונה ליזה (לובר, 1500 או 1501) והעלמה עם חנה הקדושה וישו הילד (גם, החל משנת 1501). לתמונות-נוף אלה נשוב עוד מעט, כשנסתכל בכמה פרטים ברקע תמונותינו. הבאויות,

המופיעות בשטח הראשון, הן בגלמה, האשה את ימינה על כתפו הימנית של יוחנן הקטן ומחליקה את שאלה מעל ראש הילד ישו. יוחנן, הנראה כילד בן ארבע, כורע ברך ומופתח יד על יד לצד ישו, הצעיר ממנו. גם הוא נושא את ימינו לקראת עובדו בתנועה של מדרך ומרגש. מאחורי ישו יושב מלאך נוי, ובדמות הלאה היא הפריס כבשר ודם, בלונדון היא בעלת כנפיים. הלה נגמרים הצבעים השווים ומתחילים הגורמים של הפרדה והבדלה.

ל ראשית של גולגת הדין הבדלים טכניים. הפריס מצויר במכחול חד ושנון, ונוגר המגליט את העצמים עד כדי גופניותם המלאה והקובע את גבולות צלליותיהם בבירור יתר, ברוח האסכולאות הטוסקאניות בכלל והפלורנטיניות בואכ. בלונדון הננו נזכרים במה שכתב ליונרדו עצמו על אחד הדפים שנאספו ונערכו לספר „מסכת הציור", *Trattato della Pittura*: „לפסוק שים לבך לכך, שהצללים והאורות יעברו אלה אל אלה בלי קווים וגבולות, כמו עשן." באותו „ספומאטו", המתגבר על המסורת הפלאסטית של ציור הלכה ולמעשה, והמספיק לבדו לתת לליונרדו מקום מכריע בהתפתחות הציורית של האמנות, נתקלים אנו בתמונה הלונדונית. אמנם נותנים גם גופיה וגרמיה את הרגשת המלאה של שילוש הממדים, אך הגופניות הלזאת ממותנת הלבות אחוז עדין של „עשן". הלה [illegible] כרוכים גם הבדלים בהאדרה. [illegible] התמונות נראות כמעשים חלוציים ע"י היתגם של „ה[illegible]" בשבה. אלא שבתמונה הלונדונית עוגנה דסק-הגל יותר דהירה ועודרת רק קטעים קטעים לאפלה ולמחצה. תמונת הלובר כבר מניחה כעין הברה הישנה, כאילו היתה הולכת אחרי צללים מובנים, בניגוד לרושם המתקבל בלונדון, של מצב ראשוני, של גישה ציורית חדשה תוך כדי התהווה, *in statu nascendi*. אל תראינה לנו התעודות פשוטות אלה. הציור הפריסאי מפגר באמור לעומת מלאכת המכחול של לונדון ע"י עצמיו הקשים והפסל"יים יותר. ואילו דמויותיה וצלליה של התמונה הפריסאית אינן מנוגדות של צורה. רק התמונה הסופית של הגלותנו יסודה, אם תבונות אלה סותרות זו את זו אם הן משלימות זו את זו, כמו במקרה המדובר עם שתי התמונות ולאיר אותן. [illegible]

הרקע הוא בפריס אפל כל כך שהפרחים הבהירים הורכנים את רוקו למערכת צלליות או לצללית רצופה אחת. בלונדון כולל המפורר יותר האור של השטח הראשון גם חלק מסלעי הרקע.

וכמו כחום בנוגע למחלה האמנותית של דהיר-כהה נמצא גם בנובל לעקרון ה„עשן", שבלונדון לא נרד הבין את הדבר. האמן נידנה מתחלבת בחופש אלא, כי כמה קונטורות חדות נמצאות עוד בתוך הריכוך הידוע. פרטים כאלה הם הבלא די לקח מבחינה האלה של מקור והעתק ומהותו של מקור.

מההבדלים, השייכים פחות או יותר לקבוצה הפלג'ניים, ~~אנו עוברים~~ נעבור עתה לפרטים המתבטאים בעצם הערכים האמנותיים. במיון הנוף כבר נגענו. בהשוואה האבזירה בין שתי התמונות נותנת הבדל עדין, אבל מהותי בתכונותיהם המורפולוגיות של שני מראות הטבע. לפי הרושם החזותי הישיר נראה בפריס הרקע במרחק אחיד למדי, והעין קולטת שלשה פרחים, המבוטלים מורכבת ע"י מילוייהם, צורי סלעים. בלונדון קולטת העין שני פרחים בלבד, והמרחק בין עין המסתכל ובין הרקע אינו אחיד, אלא הפרש רב בעומק נוצר ע"י גוש הסלעים האמצעי, המתבלט והיוצא מהירכתיים עד התחומים העליונים. המבנה הזה מקרב את התמונה הלונדונאית ראשית כל לתמונת הלובר (שהזכרנו) של חנה, מרים והילד. הלא גם הנוף שלה בנוי ככה. גוש אחד יוצא מהרקע הדימה ושני צדדים נפתחים המרחקים. בשורה שניה שייך הנוף של מונה ליזה לכאן, והשלישי הוא היארונימוס, עד כמה שבציור הבלתי גמור מרשה (סופי) בין של הקומפוזיציה. בצד השווה בין שלש התמונות האלה ובין הציור הלונדונאי שנו הוא היחס האורגני בין הנוף הסלעי ובין הדמות או קבוצת הדמויות של השטח הראשון. כוונתי לסגנונה להיבוך היחס מבחינה הצורה: הרקע ורצמת התמונה מתחברים בקומפוזיציות האלה כמעט לגוף אחד. מחיבור זה נובעת ביחוד ב„מרים, חנה והילד" ובתמונתנו הלונדונאית השאלה האמיתית בין הנוף לצמויותיו הטבעיות ובין הדמויות האנושיות. לא כן בתמונה העלמה במערה של הלובר. מהירכתים, כמעט בשווה נפרדות הדמויות לחלוטין, והמעבר בין הרחוק לקרוב הוא בכל אופן פחות חלק ולעומת לונדון סתמי למדי וחסר עיצוב צורני. הנוגע בנוף, הנמרח בלונדון בין המרחק

ובין הרקולה הקדמית, נראה הרקע של תמונת הלורד כמו תוספה פחות אורגנית, והרקע הוא יותר דקורטיבי מאשר ארכיטקטי. בלונדון, ולא בפריס, מורגשת לראשונה גם ההתאמה המלאה והצמודה בין דמויות פני התמונה ובין הנוף שברקע; ~~שאמנם~~ מהתאמה כזאת נרשם ביחוד "בתמונת ליזא" וב"חנה, מרים והילד". כאילו היה הגאון האיטלקי יודע מה שהגה אסתטיקן והיסטוריון-אמנות סיני, ~~[illegible]~~ סיה-הו, אלף שנים לפני ימיו, נוכח לנוף הוא גם את הרקע של ליזר עצין, המשלים את אופין הנפשות המצוירות, כדרך המוסיקה ~~האינסט~~ האינסטרומנטלית כשהיא מלווה זמרה. —

~~[illegible]~~

כנגד זה יש רקע להופעות אחרות, הבולטות במיוחד בקדמת התמונה, שמנה רצינית מאד בפני מליצי הציור של הלורד. קטעי דשא, פרחים וצרורות צמחים בודדים מצטיינים בציור הלזה בחיים יותר אינטנסיביים. לעומת הריכוז שלו עקבה עין האמן ויצו אחרי עשבים, המהווים פה כמה קטעי טבע דומם בפני עצמם, נראים הצמחים הבודדים בלונדון יותר מטושטשים, כאילו היו חיים בעיקר בזכות היותם חלקים מהצמחיה כולה. נכון הוא, שגישה כמו הראשונה, המתבטאת מהתמונה הפריסאית, קרובה ללב אמנים גדולים. כל זאת נראות לי המסקנות שהוסקו מהגישה הזאת, כמוטעות. במזרח הרחוק נמסרת הגישה הזאת מדור לדור, ונושאי דברי-ימי אמנות המתאימים שם, הם גם נושאי הגישה האינטימית לטבע אפילו בהתגלויותיו הקטנות ביותר. באירופה מופיעה שאיפה דומה בתקופות של פריחת האופק המדעי, למשל במאה הט"ו באיטליה. אולם בזמנים אלה מרתקים פרטי הטבע למיניהם גם אמנים קטנים. בגישה כזאת, שיש פה מנה ידועה של מבט וחקירה, נתקלים אנו אצל ליונרדו ברישומייו. בציוריו שאין דוגמא הוא לגדול ולשלם, והעקבות

אבל במקורותיו הידועים לנו נמצא, שגם העתקי הפריסאי הולך ומיטשטש. המסקנה לפי-דעתי היא אחת: ע"י העתק הפריסאי בצמח"ם חורגת התמונה שלדבר ממפעלו הציורי. הדא אחרת לא היה ליונרדו מתגבר על הקוואטרוצ'נטו, תקופת חקר הפרטים וסיכומם.

שלמות התמונה אין פרושה, כמובן, הזנחת הפרטים. כי מי בתולדות האמנות כולו הבין כמוהו לציים פילוסופית ומי כמוהו נתן הבן מה [illegible] של אדם? הלא בארצו ולמרחקים רדו התלמידים הקטנים והגדולים, שקיבלו ממנו את מלוא העתקי היצ"ם באיפיון ואפילו בקומפוזיציה, בתוכן גם בדורר, ושמסרו את הישגיו אלה לתלמידיהם ואפיגוניהם. כשדונות ונטיות כאלה מוסיפים משקל של העיקרית בטענות כנגד פריס, שהובאו עד כה. בין היצ במדרגה של שמרים ~~[illegible]~~ גוון בראשו של דנה נכנסה הפריס היצ הבלתי מוצדקת והבלתי רצויה והבלתי עדינה של ~~[illegible]~~ דג הדאים, איננה שאיפית כלל, כפי שנוולח עוד מעט. היא מזכירה של יוחנן הקטן, אבל הבראיה או הבלבטה הזאת איננה באה מתוך אילה הברח פנימי או הגיוני. הג'סט הלה מזכיר כמה וכמה דומים לו בציורים איטלקיים יותר קדומים, אע"פ שדוגמה מסוימת ומצערת איננה קיימת. הפרטה, הנגרמת ע"י היצ הזאת, איננה מוטלת בספק, היא בולטת, ושום פלפול לא יבטל אותה. וכשנכנסה את כל היתר, כביטוי ~~[illegible]~~ נפיה המושגים ע"י הופעות האחרונות, ונראה אך ורק את ידי העלמה, נמצא, שרק אלה של לונדון אומרות טוהר, אמהות, אמונות הרגש, בעוד שבפריס אין גם ידיה פטורות מחולשיות ומאיזו מנה של גנדרנות כמעושה, כשחקנית, ~~[illegible]~~ כמתיצבת לפני המסרט, נראית ביחוד יצה היאנית דפריס.

להסתכלות קרתית במלאך בנשי ולהגדרת ההבדלים שבין דמותו הפריסאית לבין הלונדונאית נגיע בעזרת הנדום ביותר דציורי ליונרדו, הנימנה עם יצירותיו הבטוחות ~~[illegible]~~ הוודאות. הוא אחד משני המלאכים ~~[illegible]~~ המופיעים בציור ~~[illegible]~~ ורוקחיו ~~[illegible]~~ "טבילת ישו" בפירנצה ~~[illegible]~~ ונבלכות. ואזארי מסר ~~[illegible]~~ ידוע לנו חלקו זה של ליונרדו הצעיר בתמונת מורהו, והתמונה בעצמה שיכנעה את כל המומחים כולם. מההבדלים בין שני המלאכים הנוכחים במחלה כזאת אי-אפשר להתעלם. ורוקחיו, אינו שטחי כלל, נתן בדמות האחת קבל זאת כעין נער אבוק בנאלי למצי. המלאך מול מאזנו הוא כולו מסירות, התפעלות, נאה יתרה. ליונרדו התלמיד, שעסק אז בנסיונותיו המחרוזיים בצבעי-השמן, נתן בדמות הזאת לראשונה חזון אישי שלו, אחד משיגיונותיו.

האידיאלים האסתטיים והארוטיים אלו, שהיו עתידים ללוות אותו ולעורר בו מדי פעם בפעם את יצר היצירה. אותה דמות נולדה מאותם מעמקים מהם בדמות המלאך הלונדונאי. פה ושם מורגש בדמות הלזאת רטט החוויה, הממלאה אותה עד כל גבוליה. כולה שקועה במחלה וכולו בגונה כאילו היתה רואה את המראה בחלום וכאילו לא היתה בה עוד כל הרגשת העולם החיצוני. הלא זוהי ההגשמה האמנותית השלמה ביותר של ריכוז הדמויות המצוירות בתוך המרחב בתמונה, שלימד ליונרדו בתיאוריה ב"מסכת הציור": "כל הנוכחים באילה דבר הראוי להירשם עומדים בתנועות שונות של תשומת לב מרוכזת... ואם זה מחלק של קודש, מכוונים אליו כל הנוכחים את עיניהם תוך תנועות שונות של כוונה.. (con diversi atti di divottione)".

הריכוז המכסימלי של תשומת־לב הנפשיות המצוירות בתוך המחלה הוא כיום בעינינו דבר מובן מאליו, כי אנחנו ספוגי רשמים יותר מאוחרים, שקיבלנו מאמנים קטנים וגדולים, שבעצמם קיבלו מליונרדו; כשניגש לבוא אל לבבנו, נצריך גם את חלוציותו הגאה של ליונרדו דה וינצ'י נכונה. בניגוד למלאך זה, שכולו מסור וכולו קודש וכולו שקוע, מביט המלאך הפריסאי מתוך המחלה חוצה, אלינו, והשתתפותו הנפשית היא כל היותר יחסית. בהבאתם לפנים ההחוש־ ניסולאופן הישיבה וכל התופעה הגשמית ניכרת באשה הבלתי שמימית הלאת גם הרנהגות של מטה, מנה בולטת של גנדרנות, המפריעה לנו מאוד בחינות: אין היא מה שעליה להיות לפי הכוונה, אין היא יצור שמימי. היא חורגת ממפעלו של ליונרדו, מהבונות מהותיות של דמויותיו כמכשירי בטוי אישיות.

הנקודה הראשונה אינה טעונה נימוק מיוחד, כי היא בולטת לעין. לשם נימוק השניה נעלה את שני המלאכים לנקודת מוצאנו, את הקדום ההוא ואת הלונדונאי. ואם כשנעמיד לנגד עינינו את כל הדמויות הנשיות של תמונותיו הבשלות, ובכללן גם רישומי־ידו, נמצא שבאופנם הרחב יותר, ולא באותו ריכוז חוזרות דמויות אלה, או ביתר דיוק: חוזר מהן מבן מדי פעם בפעם. הרסם המיוחד לכל ציורי ליונרדו הוא באמהות שהן, והיא היסוד לאידיאליזציה המיוחדת לסגנונו האישי. מי שהגרשם מהלבד השוה שלה בתמונות שונות, מהטיפוס האמהי־השמימי, שיש בו הבדלים המרעין של גופניות מאוד נימוסיים (ושממנה נאצל חיוך נשגב ורציני) בלב שקל להוצאת כמה דוגמאות לנשים ממפעלו של ליונרדו ויותר אפילו של מעשים משולשים כמו הגבירה של המוזיאון צ'רטוריסקי בקרקוב.

יחסו הנפשי של ליונרדו לאשה מוגדר ע"י איזו צניעות מאופקה, שמקורה אולי הטרגדיה אמו שלו, שהאמונה הבכורה לו מילדות ליוותה אותו כל ימיו. בלי להתמכר לדוקטרינה, מותר להעמיד כלל כזה: דמויות הנשים שאוירה כזאת נאצלת מהן, הן מעשי ליונרדו; ואילו המצוירות ברוח אחרת אינן יצירותיו. ראוי לציין הוא שגם דמויות צעירים גבריים מקבלים משהו מהנועם האימי הזה, כשיד הדעת ליונרדו לתאר אותן באידיאליות ולתת להן כל יופי לפי רוחו הוא. ציור יוחנן המטביל הוא הדוגמה הקלסית להרחבה העיקרון האסתטי-הפסיכולוגי שלנו. ומאידך, האמת, הכיעור של רוח ליונרדו הוא גבול מלבול את האידיאל האחד בלבד ואת שלוחיו היוצאים ממנו לכל תחומי מפעלו. הקריקטורות של ראשי אישים, הפרצופים המעוותים והכרחים לכל, הן ההפך של האמונה האידיאלית, העיקר הבלתי של הסתכלותו בעולם האנושי. אין צריך לומר, שבדברים האלה מגוונים יש מחקר פסיכולוגי מיוחד. וכי מהם המקורות שמהם נבעו הנטיות הנאורות כאלה? נסיון אחד, מאת פרויד, הראה כיוון אחד ("מזכרונות הילדות של ליונרדו דה וינצ'י"), אבל גם הבעיות שאנו ראויות לניגוח פסיכולוגי נוסף, שאינו בגדר הסתכלות שלי.

מובן הוא, שהאמן היוצר כשהוא גם תיאורטיקן, אינו מגדיר בתוך מחקריו המצבים את הענינים המעורים ביותר שלו, את כוונותיו המניעים האישיים ביותר. לכן אין בכתביו מצויים מרומזות העשויים להסביר את המעשים היצורים ע"י בלבות. רק קטעים קרובים לעצם הענין אפשר למצוא במסכת הציור, למשל: "את הנשים צריך לצייר בתנועות מעולות (con atti vergognosi), הרגליים צמודות, הזרועות שלובות, הראש מורכן ונטוי בצדה" (חלק שני, 144). או: "יש צייר טוב לצייר שני עיקרים, את האדם ואת כוונת נפשו" (שם, 180).

נזכר עתה בבעיה התלויה של האמונה הפריסית. היא כולה ג'וקונדה, אמנות המאה הט"ו. הלוחנאית היא המנילה כבר את התכונות האכריות המאפיינות רק הראשון של המאה הט"ז. מי הבל קץ סוף המאה הט"ו עבר לפני לאנו כמו ליונרדו? נזכר גם באחד מגווני היסוד בקאפיו של ליונרדו, שבמשך עבודה אחת נראה לעשרה חבלה ולא מצא ספוק בעבודה מתמכת אחת. ומי יודע אם בגלל היה גומר את יצירותיו, אילו היה נאלץ לבקש פעם ע"י לחץ מבפנים, פעם ע"י מלוטי. לאור העובדות האלה נעיין נא עוד פעם בעובדות בהן את פ. מלאגוצי-ואלרי פירסם בשנת 1901. המחקרים שהמשיכו להסיק מהן מסקנה הגיונית לשם ליבוי

אחת משתי התמונות הפרובלימטיות, הסתבכו ולא הצליחו. גם לדעתי נמצאה אחת ללואי הי"ב מלך צרפת, וברור הוא שהיא הפריסאית. אבל איזוהי מעשה ידי ליונרדו?

~~ברור~~ אין זה מוטל בספק שרוחו התוססת לא היתה מסוגלת לצייר אותה תמונה פעמיים. (כי הלא גמר ציור אותה הפעם עליו)

כשעבודתו הגיעה לסיומה, הכיר אותה, ~~[illegible]~~ כאמור לעיל, המלך הצרפתי. ~~[illegible]~~ קנה. אפשר לשער, שדימוי האשה (אופיאלי) ובמיוחד שלו הערך בגבולו ובעצמו, התפעל מהתמונה, אבל היא כבר היתה אז רכושו של מסדר האחים. לכן נעשה בשבילו העתק ע"י אמברוג'ו פרדיס, בוודאי תוך השתתפות מרחיקה לכת מצד ליונרדו. ההשערה הזאת עשויה להסביר לנו, מלבד רוח-הקודש השורה בתמונה הלונדונאית והמיוחדת הידועה של התמונה הפריסאית, גם פרטים שעליהם עדיין לא דברנו. אצל ראשי הדמויות, הילד ויוחנן מרחפים עיגולי תפארת, ויוחנן מופיע עם מטה-הצלב. פרטים כנסייתיים אלה וכן גם כנפי המלאך, החסרים כולם בפריס, היו חשובים בעיני המאמינים ומיותרים למאמין הבעלים, למלך. ~~[illegible]~~ אפשר, שלואי י"ב חשב את התמונה שרכש למצוירת אך ורק ע"י ליונרדו. הלא זוהי דעת מלומדים גדולים גם בימינו..

הוספות (בטכסט, לא בהערות)

1 כי טעמם סגנוניים מאשרים את פרק הזמן הזה למצוי. נוסף עליהם ידועים לנו מזמן פרטים של ממש על תולדות היצירה בלבות תעודות שנגלו. בשנת 1483 מסרו אחי המסדר של „החיבול הטהור", Concezione, לשלשה ציירים לצייר בשביל חדר־הקודש (capella) שלהם בתוך הכנסית סן פראנצ'סקו תמונות למזבח (מורכב) ועשיר. השלשה היו ליונרדו דא וינצ'י* והאחים אמברוג'ו ואוונג'ליסטא פרדיא. התעודות מספרות לנו, שהציירים פיגרו לעומת המועד המוסכם. כחולה שני נקבעה תכנית יותר מצומצמת, שלפיה קיבל עליו ליונרדו לצייר במו ידו את הלוח העיקרי והמרכזי, המוקדש לעלמה. * על אמברוג'ו פרדיא (בנה פרדיס) היה לצייר בתמונות־אגפים מלאכים מנגנים. ועל אחיו הוטלה עבודת פסל, המסגרת העשירה. העבודה נמשכה ~~[illegible]~~ עוד בשנת 1499. באותה שנה כבשו הצרפתים את מילאנו, ומלכם לואי הי"ב התערב (רואייל) בסכסוך הכספי שנתגלע את היחסים בין המסדר של הכנסיה ובין ~~הציירים~~ האמנים. החלק האמצעי, המתין אותנו בעיקר, נגמר ונמסר ע"י ליונרדו רק בסוף 1508. העבודה נמשכה, אפוא, עשרים וחמש שנה! ברם, תולדות התמונה הבטוחות אינן פותרות את השאלה היסודית שלנו, והיא דבר זיהוי היצירה עם ציור ק"ים. כי לא אחת (זוג) אלא שני ציורים קיימים. ההבדלים ביניהם אינם בולטים ובראשם בעלי שולטים הצבעים השווים. אחת משתי התמונות, המצוינות שתיהן ברמה גבוהה מאד, ~~נמצאת~~ נמצאת בפריס, בלובר, אחת בנשנל גלרי בלונדון.

2 פה ושם ניתן גם אותו סולם־צבעים: ירוק (כהה) עסיסי ~~[illegible]~~ ואדום כרמילי, כחול עמוק וצהוב ~~[illegible]~~ צלוח וצלול.

3 (חלק שלישי, עמ' 328):

4 ~~[illegible]~~ אלא המקור וההבדל (בכך רמזנו) ~~[illegible]~~ אין האמת נכנס ~~[illegible]~~ בדרך כלל בעבי הקורה ואינו מבין שונות הגאון כשהן עוברות לפני תקופתו. הפרטים המורים של המאה הט"ו בתמונה הפריסאית שייכים לכאן.